

La narración que precede al drama: el discurso de ‘Li Preecieres’ en el *Jeu de Saint Nicolas*

MERCEDES TRAVIESO GANAZA
Universidad de Cádiz

La existencia de un prefacio o prólogo inaugurando el texto de una obra teatral —frecuente en los *Mystères* del siglo XV— es excepcional en la producción arrasiana del siglo XIII: el discurso pronunciado por ‘Li preecieres’ en el *Jeu de Saint Nicolas* constituye por ello un caso particular en la historia de la dramaturgia francesa. Jean Bodel utiliza en su *Jeu* un material tradicional y hagiográfico —la vida de San Nicolás— bajo una nueva y doble formulación literaria que permite establecer parámetros diferenciales entre dos maneras de afrontar una misma historia: la narración de los hechos y su dramatización y posterior escenificación. El carácter redundante del discurso de ‘Li preecieres’ plantea interrogantes sobre las interrelaciones funcionales entre prólogo y obra, sobre sus semejanzas y dependencias, sobre la necesidad misma de una transición narrativa que permita ligar la leyenda al drama.

El carácter inaugural del *Jeu de Saint Nicolas* en la dramaturgia no litúrgica en lengua francesa hace de él un verdadero laboratorio de experimentación de nuevos procedimientos tanto literarios como escénicos¹. No resulta pues paradójico que la trayectoria ‘dramática’ del *Jeu* se inicie con la abstracción discursiva de su contenido fabular en una secuencia de carácter estrictamente narrativo. Durante mucho tiempo la crítica impuso una lectura discursiva del texto bodeliano que hacía planear dudas sobre la teatralidad del *Jeu*; no es nuestra intención reavivar éste ni otros debates sobre el carácter apócrifo o no del prólogo de esta obra². Nuestro estudio pretende incidir en las marcas formales presentes en el discurso de ‘Li preecieres’ que anuncian las distancias establecidas por Bodel respecto a las fuentes tradicionales³ y preparan la innovación y transformación que de la materia literaria imponen los nuevos modelos dramáticos.

1 Para las referencias a esta obra en el presente artículo hemos utilizado la edición y traducción de Albert Henry (1965).

2 Sobre el carácter apócrifo o no del prólogo del *Jeu de Saint Nicolas* *cfr.* a favor: (Henry, 1965: 9-ss); (Brusegan, 2002: 168-169); en contra: (Aubailly, 1989: 425-426); (Zink, 1978: 32-33); (Rey-Flaud, 1980: 59).

3 Fuentes narrativas en latín: *Vie de saint Nicolas* de Jean de Diacre; en francés: Wace. *Cfr.* influencia Wace en

En esos ciento catorce primeros versos del *Jeu*, la materia legendaria presenta una ordenación que, a pesar de interesantes discrepancias que estudiaremos más adelante, no se aleja en lo fundamental de una articulación secuencial paralela al drama. Una *mise en parallèle* de la estructura del discurso y de la obra nos permitirá descubrir los equilibrios existentes entre la construcción dramática y el prólogo. Estableceremos para ello un marco comparativo elemental que toma como referencia el propuesto por Aubailly en su artículo de 1989:

| | Prólogo | Prólogo | | Drama | |
|----|--|----------------|------|-----------|------|
| | | versos | % | versos | % |
| 1 | Anuncio de apertura y tema a tratar | 1-6 | 5.2 | - | - |
| 2 | Presentación de la historia: un rey pagano ataca a los cristianos y los vence | 7-16 | 8.7 | 115-453 | 23.8 |
| 3 | Apresamiento de un cristiano encontrado rezando frente a una estatuilla de San Nicolás. Relato del encuentro ante el rey | 17-29 | 11.4 | 454-495 | 2.9 |
| 4 | Interrogatorio del rey al <i>preudhome</i> y respuesta de éste. Decisión real de confiar el tesoro a San Nicolás * Discurso directo (vv. 30-43) | 30-43 | 12.2 | 496-540 | 3.1 |
| 5 | Prisión del <i>preudhomme</i> y preparación y sentencia ante la guarda del tesoro | 44-50 | 6.1 | 541-587 | 3.3 |
| 6 | Los ladrones conocen la situación del tesoro, lo roban y Dios los conduce al sueño, <i>Ne sai ou, en un abitacle</i> (v. 59) | 51-59 | 7.8 | 588-1183 | 42 |
| 7 | El rey descubre el robo del tesoro. Reclamación ante el <i>preudhomme</i> y condena a muerte. Súplica de prórroga *Discurso directo (v. 67 y vv. 73-77) | 60-78 | 16.6 | 1184-1255 | 5 |
| 8 | Plegarias del <i>preudhomme</i> encarcelado a la estatuilla de San Nicolás | 79-83 | 4.3 | 1256-1273 | 1.2 |
| 9 | Aparición de San Nicolás ante los ladrones y el <i>milagro</i> de la devolución del tesoro | 84-95 | 10.5 | 1274-1377 | 7.3 |
| 10 | Descubrimiento de la devolución del tesoro por el rey. Liberación del <i>preudhomme</i> y conversión de los paganos | 96-103 | 7 | 1378-1533 | 11 |
| 11 | Conclusión y presentación de la <i>representación</i> del milagro ante el público presente | 104-114 114 | 9.6 | - 1419 | - |

JSN: (Rey-Flaud, 1980: 48-52). Textos teatrales en latín: *Ludus super iconia sancti Nicolai* d'Hilaire (1125) y *Miracle de saint Nicolas* en un manuscrito de Fleury-sur-Loire (datado en torno al siglo XII). Cfr. influencias de estos dos dramas litúrgicos sobre la composición del *JSN*: (Rousse, 1994:155-ss) y (Rey-Flaud, 1980: 52-56).

1. Fronteras entre la narración y el drama

Una de las disparidades resaltadas por el análisis del cuadro propuesto es que la estructura narrativa del prólogo está delimitada por un marco de introducción y de conclusión del que carece su formulación dramática, marco que, como veremos, confirma una estructura cerrada que lo aísla del drama. La apertura del discurso de ‘*Li preecieres*’ despliega, además, todos los procedimientos tradicionales de la recitación juglaresca: la exhortación a los espectadores, el resumen de la acción, la ‘información genética’ de la obra y el modo de acceso a esas fuentes de las que Bodel pretenderá nutrirse y separarse con la misma pasión.

Una de las características del texto escrito medieval es que deja entrever el aliento creador de la oralidad que lo precede a través de los *dire*, *parler* (v. 4) o incluso *conter* (v. 7; v. 38) presentes en el texto y que suelen completarse con los *ouïr* (v. 1; v. 114) o *écouter* que confirman su modo de recepción. La alternancia de estas marcas de oralidad con las formas *écrire* o *lire* nos informa, igualmente, de ese trasvase continuado de la forma oral a su formulación escrita. En los textos que nacen en el cruce de estos dos modos de ‘decir’, la oralidad y la escritura, y tal como refleja el prólogo del *Jeu*, el narrador apela a una doble ‘autenticación’ de su versión: la pre-existencia oral de la obra que ‘ha oído contar’ —*Che nous content li voir disant* (v. 7) — y la versión escrita que ha leído en un “livre” —*Qu’en sa vie trouvons lisant* (v. 8); *Mais pour abregier le miracle, / M’en passe outre, selonc l’escrit* (vv. 60-61); *Mais issi le conte le lettre* (v. 69); *Signeur, che trouvons en le vie / Del saint...* (vv. 104-105). Este reclamo a la memoria literaria y hagiográfica del espectador permite deducir que el público del *Jeu* conoce con anticipación la intriga de la obra y que acude al *miracle saint Nicolai* de Bodel no para saber qué va a pasar sino para redescubrir la forma en que, en esta ocasión, va a suceder:

L’‘information génétique’, caractéristique des oeuvres de fiction à sujet légendaire, garantie certaine de qualité, s’exprime sous la forme d’une indication de sources, alléguées comme garantie de vérité, ce qui atténue la surprise que devait éprouver le spectateur à se retrouver devant un drame. Deux genres entrent en concurrence: le récit hagiographique, *vie* latine ou romane, et le texte dramatique, comme si l’auteur du prologue voulait justifier la moindre dignité littéraire du second... En réalité, cette manière de voir est étrangère aux desseins dramatiques mûris d’un Bodel. (Brusegan, 2002: 168)

En el prólogo, la figura de ‘*Li preecieres*’ constituye uno de los pilares estructurales del texto narrativo erigiéndose como instancia intermedia entre el autor y la historia que se cuenta. Asumiendo como *narrador* la responsabilidad de presentar al público la totalidad de la historia, el discurso de ‘*Li preecieres*’ contiene, en efecto, no sólo las grandes líneas temáticas de la obra sino también los principales ejes de la acción. El uso del tiempo pasado y de la tercera persona se imponen, por lo demás, como armazón gramatical de este intermedio narrativo.

Los analistas del texto teatral, por su parte, han destacado la ‘subjetividad’ del diálogo teatral como marca diferencial de la obra dramática. Su organización como secuencia estructurada en una serie de réplicas asumidas por diferentes personajes que entran en interacción como si se tratara de una conversación, convierte el teatro en el territorio privilegiado para el ejercicio de lo que Benveniste llamaba ‘*l’acte individuel d’appropriation de la langue*’: el diálogo teatral determina los contornos de un ‘yo’ que define al individuo enunciador de la palabra y de un ‘tu’ que identifica al interlocutor⁴. Así, en el drama, la voz monolítica del narrador explota y se descompone en una pluralidad de voces divergentes: la historia se fractura, multiplica sus actores, diversifica sus perspectivas; la voz intermediaria del narrador desaparece de la escena.

Aunque, *a priori*, se podría decir que los índices de narratividad del prólogo lo distancian estilísticamente del drama⁵, esta diferenciación de partida no puede obviar las condiciones particulares del discurso narrativo medieval, algunas de ellas compartidas con el diálogo teatral. El conjunto de los textos datados entre el siglo XI y el siglo XIV ha transitado por la voz de un recitante, y durante ese tránsito, la obra ha estado determinada por las condiciones concretas de su enunciación: *Le souffle de la voix est créateur* (Zumthor, 1983: 11)⁶. La obra medieval surge así del encuentro y del continuo juego de las formas, de la voz y del cuerpo del juglar. La narración medieval es, desde esta perspectiva, ‘poesía en situación’, poesía inscrita en el desarrollo de un acto de producción *in praesentia* del emisor y del receptor, lo que determina la circularidad del proceso creativo en un *hic et nunc* igualmente inscrito en el código.

El prólogo de ‘*Li preecieres*’ registra la identidad de su emisor y receptor a través del uso de la primera y de la segunda personas en un presente cohabitado por ambos —*Nous volommes parler anuit* (v. 4); *Se vous vées aucun affaire; / Car canques vous nous verrés faire* (vv. 107-108). Los versos de inauguración y de conclusión anuncian así todos los ejecutantes del drama —el público, los actores y el predicador— a través de los intercambios pronominales entre los ‘vous’, ‘nous’ y ‘je’ presentes en el texto: *Vous* (suj. : v. 107, v. 108; suj. elidido: v. 106; v. 114; OI: v. 3, v. 4); *Vostre* (adj.: v. 3); *Nous* (suj.: v. 4, v. 104; suj. elidido: v. 8, v. 104; OI: v. 7, v. 108, v. 114); *Je* (suj.: v. 111; suj. elidido: v. 59); *M’* (v. 61). El uso del presente y la recurrencia del adverbio ‘*anuit*’ (v. 4 y v. 105) parece además clara

4 Que “introduit celui qui parle dans sa parole [...] La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation [...] C’est d’abord l’émergence des indices de personnes (le rapport je-tu) qui ne se produit que dans et par l’énonciation: le terme je dénotant l’individu qui profère l’énonciation, le terme tu, l’individu qui y est présent comme allocataire”. (Benveniste, 1973: 82)

5 Cfr. marcas estilísticas de los pasajes narrativos inscritos en el teatro medieval francés (Noomen, 1958).

6 La transmisión oral requería de la adecuación de la palabra poética a las condiciones de su enunciación performativa: el cuerpo, la voz y la memoria del juglar constituían elementos básicos del juego poético. El simbolismo primordial integrado en el ejercicio fónico humano se manifiesta en el empleo de una palabra, de un lenguaje en el que enraiza toda noción de poesía.

indicación de que el tiempo y el espacio referenciales de este prólogo pretenden coincidir en el acto de su recitación con el eje espacio-temporal compartido con el público. Al margen de estas marcas de oralidad que determinan la presencia del ‘yo’ y del ‘tú’ en el texto narrativo (que, por otra parte, quedan limitadas a los versos de introducción y conclusión), el discurso de ‘*Li preecieres*’ cede pronto su espacio a la tercera persona de la narración (vv. 9-103) distanciada por el empleo de los tiempos verbales en un pasado legendario: *Que jadis fu uns roi paiiens...* (v. 9).

Este uso compartido por narración y drama de la primera y segunda personas permite, sin embargo, la diferencia. En efecto, el uso narrativo de la primera y segunda personas establece una interacción del recitante y del auditor convertido por medio de este ejercicio lingüístico en interlocutor directo del parlamento⁷. En el drama, la utilización de la primera y segunda personas tiene una función homodiegética de la que carece la narración inaugural, en otras palabras, la interacción dialógica ‘finge’ sostenerse entre dos personajes de ficción integrados en la historia, mientras el espectador queda reducido a un receptor adicional ausente del desarrollo de la intriga dramática. La predominancia del diálogo en el drama crea pues una relación intersubjetiva entre los personajes que permite que sus discursos los aislen del público; el *hiatus* entre el ‘*nous*’ de los actores y el ‘*vous*’ del público, entre el mundo de la ficción y el de la realidad está trazado⁸. Si retomamos desde esta perspectiva el uso de las dos primeras personas en el discurso del predicador, tanto emisor como espectador son convocados explícitamente sobre un territorio que, en el desarrollo de la representación, queda radicalmente diferenciado del espacio teatral: ni uno ni otro participan de la diégesis, ni del espacio, ni de la palabra dramática. El texto así nos lo confirma: ni las didascalias de la fuente locutiva ni las marcas dialógicas que determinan la identidad del interlocutor en el drama (220 interpelaciones al alocutor en un total de 443 réplicas intercambiadas⁹), vuelven a reclamar sobre la escena a los agentes protagonistas del prólogo: ‘*Li preecieres*’ y su interlocutor, el público. Estos argumentos conducen a Dahan a afirmar que el prólogo teatral es “un morceau extérieur à l’action proprement dite (il diffère en cela de l’«exposition»), récit (ou chanté) par un personnage généralement étranger à l’action ou par un chœur” (1976: 309).

7 “Rappelons que pour tout type d’interaction, on peut distinguer trois catégories de récepteurs: -l’‘allocutaire’ (A), ou ‘destinataire direct’, c’est celui que l’émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu’en témoignent certains ‘indices d’allocution’ de nature verbale ou paraverbale, comme son partenaire dans l’interaction; -un récepteur a statut de ‘destinataire indirect’ lorsque sans être véritablement intégré à la relation d’allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée para L, de l’échange verbal; -il s’agit enfin d’un ‘récepteur additionnel’ si la présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l’émetteur”. (Kerbrat-Orecchioni, 1984: 48)

8 Cfr. (Brusegan, 2002: 162-163).

9 En una dramaturgia incipiente, las técnicas de creación y de transmisión juglarescas se imponen en el texto por encima de técnicas específicamente dramáticas; se explica así el elevado número de ocasiones en las que el cambio de interlocutor aparece, de forma fija, al final del verso o en una apelación al principio del verso. La tradición oral exige procedimientos que el espectáculo teatral no necesita: la verbalización del nombre del interlocutor en cada réplica está resuelta a través de la transcodificación de los significantes lingüísticos en otros signos icónicos (visuales o sonoros). El *Jeu de Saint Nicolas* no escapa a esta hiperdeterminación (oral y visual) escénica de sus personajes.

El aislamiento narrativo del discurso inaugural se encuentra reforzado por los ecos intratextuales entre los versos de apertura (vv. 1-8) y los de clausura (vv. 104-114); las palabras clave del principio retornan en los últimos versos: *seigneur* (v. 4 / v. 104), *anuit* (v. 4 / v. 105), *miracle* (v. 6 / v. 110 y v. 112), *saint* (v. 5 / v. 105), *vie* (v. 9 / v. 104):

| | |
|--|---|
| <i>Oiiés, oiiés, seigneur et dames</i> | <i>Signeur; che trouvons en le vie</i> |
| — <i>Que Dieus vous soit garans as ames—</i> | <i>Del saint don't anuit est la veille.</i> |
| <i>De vostre preu ne vous anuit!</i> | <i>Pour che n'aiés pas gran merveille</i> |
| <i>Nous volommes parler anuit</i> | <i>Se vous veés aucun affaire;</i> |
| <i>De Saint Nicolai le confès,</i> | <i>Car canques vous nous verrés faire</i> |
| <i>Qui taint biaux miracles as fais.</i> | <i>Sera essamples sans douter</i> |
| <i>Che nous content li voir disant</i> | <i>Del miracle representer</i> |
| <i>Qu'en sa vie trouvons lisant</i> | <i>Ensi con je devisé l'ai.</i> |
| (JSN, vv. 1-8) | <i>Del miracle saint Nicolai</i> |
| | <i>Est chis jeus fais et estorés.</i> |
| | <i>Or nous faites pais, si l'orrés</i> |
| | (JSN, vv. 104-114) |

Pero, como podemos comprobar, este retorno no viene desprovisto de indicios que anuncian la transformación de la materia narrativa en material dramático: las llamadas fáti-cas a la escucha (*Oiiés, oiiés*) son sustituidas por una invitación a mirar, a ver (*véés, verrés*). Más aún, la inmediatez de la palabra hablada, la formulación recitativa del narrador (*Nous volommes parler anuit*) será sustituida por el acto mágico de la representación: los *affaire, faire, essample, representer, jeus, fais et estorés* que pueblan los últimos versos convocan en el texto el campo semántico del escenario y de la acción teatral¹⁰. Cristaliza entonces la separación entre el recitante y el actor, entre el espacio cohabitado de lo cotidiano —que subraya el uso del presente compartido de los versos inaugurales— y el desconocido y distante de la ficción —marcado morfológicamente por el intrigante y prometedor uso del futuro que cierra el prólogo. El auditor se convierte de esta forma en *espectador* de la *grant merveille* de la representación teatral; la imagen, la acción se incorpora a la literatura:

En efecto, este predicador, resulte ser de la mano de Bodel o no, supone el paso del relato oral (*genus enarraticum*) al espectáculo (*genus actiuum*) y sirve sin duda para reconocer de modo implícito que el medio de difusión del milagro se ha metamorfoseado, que es más directo, más asimilable, si cabe, por quien lo recibe. No es sólo la respuesta a un fenómeno de vulgarización (los milagros narrativos conocían pocos límites para el pueblo llano); se trata más bien de una comprobación: el teatro ofrecerá una visión “nueva”, y por lo tanto matizada y distinta, del mismo argumento que ya era de sobras conocido por el auditorio. (Muela Ezquerro, 1985: 47-48)

10 A propósito de la utilización de esos términos como léxico de la maquinaria dramática *cfr.* (Henry, 1965: 10-11), (Brusegan, 2002: 169-171); (Rousse, 2004: 129-130).

La novedad que introduce este prefacio no es pues la constatación de la presencia del público frente al recitante —habitual en la narrativa medieval—, sino la transformación que opera del auditor en *espectador*. Heredero de la tradición juglaresca, Bodel clausura su prólogo con la invitación canónica a guardar silencio: *Or nous faites pais, si l'orrés* (v. 114). El silencio demandado al espectador tiene el efecto perlocutivo de clausurar igualmente la palabra de '*Li preecieres*' y de ceder el paso a *chis jeus fais et estorés* (v. 113)¹¹. Con un círculo perfecto, el discurso de '*Li preecieres*' convoca y destierra con el mismo verbo, *ouïr*; el ejercicio fático de la narración poética; comienza ahora el universo de la visión (*verrés*), el drama.

2. Interacciones entre narración y drama

Lejos de asegurar los límites entre prólogo y drama, el texto conservado del *Jeu* revela una inquietante alteración de las fronteras genéricas anunciada desde la primera asignación de la palabra: en el manuscrito BN. 25.566 que contiene la única versión completa del *Jeu de Saint Nicolas*, el parlamento inaugural aparece tras una indicación de la fuente locutiva, '*Li preecieres*'¹². Esta marca textual no puede escapar al análisis: la didascalia de la fuente locutiva, '*Li preecieres*', tiene la capacidad performativa y 'dramática' no sólo de presentar al narrador que asume la palabra durante los 114 primeros versos, sino también de conformar un personaje de ficción inscrito en el texto dramático y, por consiguiente y aunque de forma tangencial, en la escena. Nos podemos pues preguntar junto con Rey-Flaud: "Le prêcheur (un véritable prêcheur ou un acteur jouant ce rôle, peu importe) crée un décalage: sommes-nous dans le monde de la réalité ou la pièce est-elle déjà commencée" (1980: 58).

En efecto, las innovaciones de Bodel respecto a la tradición que le precede se sitúan de forma particular —tal es al menos nuestra tesis— en los intersticios que reúnen narración y drama; Bodel baliza de esta forma innovación y teatralidad con una misma indicación pleonástica, lo que le permitirá resaltar los elementos dramáticos que caracterizan la nueva versión del milagro. El público queda así advertido: la transformación de la leyenda vendrá de la mano de las exigencias escénicas impuestas por la nueva formulación de la historia: "Les précautions oratoires du prologue sont là pour assurer à Bodel la paix de sa conscience et sa liberté de créateur tout en calmant les scrupules du public et en piquant sa curiosité: dès lors exit le prêcheur et place à la fantaisie" (Rey-Flaud, 1980: 60-61). Cabe pues analizar de qué manera los índices dramáticos inscritos en el discurso inicial permiten articular la transición entre la leyenda y el drama y hacerlo a partir de dos ejes fundamentales para la construcción de un espectáculo teatral: la configuración y presentación del espacio de la ficción teatral y la creación de nuevos personajes ajenos a la tradición.

11 Años más tarde, Adam de la Halle utilizará también este reclamo al silencio del público por parte de uno de los personajes, Riquier —coyunturalmente *meneur de jeu* intraescénico—, para desalojar y transformar el espacio de la ficción escénica. *Cfr.* (Travieso, 2002: 79).

12 La única versión completa del *Jeu de Saint Nicolas* ha sido conservada en el mismo manuscrito (B.N. 25.566) que la obra de Adam de la Halle, el *Jeu de la Feuillée*. Las únicas didascalias heterodieéticas que presenta, las de la fuente locutiva, están resaltadas gráficamente en el texto por un cambio en el color de la tinta utilizada:

2.1. Configuración y presentación del espacio de la ficción teatral

Tal como adelantábamos en párrafos anteriores, la declamación oral de los textos hacía que los juglares no fueran completamente ajenos a una cierta forma de ‘espectáculo teatral’¹³. El uso de la voz en la recitación del prólogo de *‘Li preecieres’* no podría escapar a la activación de los elementos prosódicos inherentes a la declamación y pertinentes para la producción de significado —las inflexiones de voz, el énfasis acentual, el fraseo, la vocalización, el susurro, los silencios...—, pero tampoco podría escapar a todo un espectro de elementos indisociablemente unidos a la enunciación lingüística: los gestos, la mímica, los movimientos kinésicos y proxémicos, etc. El acompañamiento de la palabra por estos elementos, aunque sea en su concepción más restringida, contribuye, junto con la voz, a la formación del sentido, más aún en una civilización como la medieval que, en la articulación de lo auditivo y de lo visual, se decanta por una fuerte tendencia hacia lo visual, hacia lo espectacular. La performance oral de la obra narrativa la integra pues inevitablemente en un mínimo ejercicio de ‘teatralización’ aunque, “d’une tradition jongleresque du jeu dramatique, si elle a jamais existé, nous sommes condamnés à tout ignorer” (Rousse, 1994: 154).

La mutación operada por el prólogo bodeliano es la de instaurar textualmente los contornos físicos de un universo ajeno, distinto a la realidad espacial compartida hasta ahora (*anuit*) por el predicador-recitante y el público. El prólogo del *Jeu de Saint Nicolas* anuncia el comienzo de una ‘representación’; al hacerlo, la narración asume la responsabilidad de la presentación fática del hecho teatral: *Pour che n’aiés pas grant merveille / Se vous veés aucun affaire* (vv. 106-107). Esta necesidad textual de verbalizar la premisa básica de toda representación teatral —*estamos en el teatro*— permanece sin embargo, como el propio personaje de *‘Li preecieres’*, en los márgenes del drama. La exclusión de la obra de este personaje queda sellada, como vimos anteriormente, con el silencio didascálico y dialógico que lo elimina del desarrollo ulterior de la obra.

La función de *‘Li preecieres’*, como una especie de regidor extra-diegético y extra-escénico, se revela una de las marcas del carácter inaugural del *Jeu* de Bodel¹⁴; en una dramaturgia huérfana de precedentes, las convenciones teatrales entre escena y público están por construir y

“Les répliques sont précédées de rubriques désignant les personnages, écrites généralement à l’encre rouge [la tinta negra se utiliza para el resto del texto]. Si le texte est remarquablement correct, les erreurs en revanche, abondent dans ces rubriques” (Jeanroy, 1925: V), años más tarde Michel Zink apostilla: “Le manuscrit fournit une seule didascalie, à la suite du v. 453: ‘Or tuent li sarrasin tous les crestiens’” (Zink, 1978: 31).

13 La ‘alta densidad dramática’ de la poesía recitada ha sido resaltada desde la obra ya clásica de Rychner sobre la *chanson de geste* (1955), y ampliamente estudiada en la obra de autores como Zumthor o Cerquiglini. Cfr. tb. (Rousse, 1991 y 2004).

14 Los autores de las obras religiosas posteriores al *Jeu* depositan la tarea de construcción del aparato escénico de la representación en una figura ajena a la diégesis de la obra que, desde el exterior o incluso desde el interior de la escena, dirige y comenta la acción, como lo hace el “meneur de jeu” de los *Mystères* franceses. Este ‘predicador’ encuentra en el *Jeu de la Feuillée* la actualización de su función: Adam de la Halle crea la figura de un regidor intra-escénico a través de un personaje (de sucesivos personajes) siempre inmerso en el desarrollo de la acción que organiza y comenta: así Riquier en la escena de preparación del banquete de las hadas o en la distribución de los tertulianos en la taberna, Morgue durante la mayor parte del episodio de las hadas, o el tabernero en el espacio que lo explica.

por ello la imaginación del espectador ha de ser excitada por medios poco sutiles: la palabra ha de ser subrayada por el gesto y por la acción —*Car canques vous nous verrés faire / Sera essamples sans douter / Del miracle representer* (vv. 108-110). El texto dramático de Bodel practica de esta forma una doble señalización, un ‘inciso pleonástico’ propio de los textos narrativos, que exige la repetición y la claridad textual allí donde el espectáculo teatral (ya) no lo necesita¹⁵.

Esta información no puede, sin embargo, ser considerada redundante en un período que asiste al nacimiento de una fórmula literaria y espectacular sin precedentes históricos ni culturales. Liberado por vez primera de las ataduras litúrgicas, el drama bodeliano debe insistir en los recursos específicamente teatrales que tracen una neta separación entre la comunión del fiel en la liturgia y la asistencia del público a una representación teatral. La construcción de las convenciones escénicas para la representación del *Jeu de Saint Nicolas* exige un necesario aprendizaje por parte del público —de ahí el carácter didáctico de la obra de Jean Bodel— del nuevo pacto que debe establecer en su relación con la literatura: el *espectador* no asiste ya al canto o a la declamación de un texto en el espacio que comparte (sin modificaciones ni perturbaciones) con su actividad cotidiana, ahora asiste a la ‘espectacularización’ de un texto en un espacio que se convierte en un espacio ajeno, en un universo de ficción. Este esfuerzo por informar al público asistente de las modificaciones que la nueva formulación dramática impondrá al milagro tradicional, es la primera tentativa por demarcar el ‘espacio de la ficción teatral’, por limitar su indefinición dinámica primitiva, resultado de su encuentro con el espacio de la realidad:

Jouer une pièce de théâtre suppose un public qui sait reconnaître les raccourcis, les déguisements, les ellipses de temps et de mouvement, les repères qui délimitent un espace, bref un ensemble de règles non écrites mais que l’usage a imposées et qui permettent à des acteurs, en un lieu qui s’adapte aux exigences de leur jeu, de proposer une oeuvre en son devenir et en sa concrétisation corporelle et linguistique. (Rousse, 1991: 1)

El prólogo del *Jeu* verbaliza este esfuerzo por preparar las competencias del espectador frente a la primera entrada de un actor en la escena teatral, y, sin embargo, estas precauciones oratorias son desarticuladas por Bodel desde la réplica inicial:

Auberons li courlius
Roys, chil Mahom qui te fist né
Saut et gart toi et ten barné
Et te doinst forche de resqueurre
De chiaus qui te sont courut seure
Et te terre escillent et proient
Et nos dieus n’onneurent ne proient,
Ains sont crestiens de put lin!

(vv. 115-121)

15 “[...] le prologue indépendant qui précède le *Jeu de Saint Nicolas* est à notre avis une véritable mutation. Ce prologue explicite en effet ce qui, au moment de la composition du drame, devait être implicite et ne demandait pas à être mis en relief et glosé: la valeur édifiante et le caractère dramatique du *Jeu*”. (Brusegan, 2002: 172)

De acuerdo con la tradición anterior, Bodel retoma en el prólogo las coordenadas espaciales del milagro tradicional y, al igual que lo hacen el texto de Wace o el *Ludus* de Hilaire, sitúa la acción de su milagro en una Francia atemorizada por las incursiones sarracenas en territorio cristiano: *Que jadis fu uns rois paiiens / Qui marchissoit as cresttiens* (vv. 9-10)¹⁶. Pero las fuentes tradicionales reclamadas por ‘*Li preecieres*’ en los versos iniciales son pronto sustituidas por la invención del dramaturgo: en la versión teatral del milagro, Jean Bodel ha subvertido el espacio tradicional de la leyenda, su *Jeu* se desarrolla en un territorio pagano de nombres y características tan exóticas como *oultre Pré Noiron* (v. 355) o *oultre Grise Wallengue, / La ou li chien esquitent l’or* (vv. 362-363), y en donde son los cristianos quienes protagonizan el asalto al territorio sarraceno; el público, como el rey sarraceno, se sorprendería exclamando: *Sont dont cresttiens en ma terre?* (v. 123). Invirtiendo las coordenadas del territorio invadido, Bodel consigue no sólo integrar en su drama el tema de las cruzadas —ausente de la tradición anterior—, sino también, si hemos de atender al porcentaje de su presencia en el texto (la escena 2 ocupa un 8,7% en el prólogo frente a un 23,8% en el drama), logra triplicar su ascendente dramático¹⁷.

A pesar de este efectista *coup de théâtre* inicial que crearía el desconcierto y excitaría la expectación y curiosidad de un público conocedor de la historia, no creemos que las repetidas advertencias del prólogo ante la mutación de la tradición hayan desaparecido radicalmente del texto. La irrupción sorpresiva de un actor inaugurando el territorio del juego dramático en un paisaje desconocido y distante para el espectador arrasiano es, a nuestro parecer, tamizada en la obra bodeliana por, al menos, dos procedimientos que allanan la metamorfosis dramática: la elección del personaje que inaugura la obra y las marcas prosódicas que determinan ambas versiones.

En efecto, no nos parece aleatorio la utilización del personaje de *Auberon* como personaje bisagra entre el prólogo y el drama: en los universos compartimentados de la escenografía medieval¹⁸, los mensajeros son los únicos con la capacidad de penetrar en espacios que no les son propios. En el *Jeu de Saint Nicolas* son *Auberon* y *Connars* los que, como representantes del rey, acudían a la plaza pública, a la taberna o a los más inverosímiles y remotos países del Oriente. El personaje de *Auberon* transita por el espacio intermedio que separa y reúne al drama y a su presentación y así creemos que lo confirma la ausencia de transformación métrica que, en otros pasajes del texto bodeliano, se encarga de resaltar momentos estelares de la acción dramática. Así, prólogo y réplica de *Auberon* siguen estructurándose sobre los *couplets* de octosílabos asonantados que constituyen la armadura prosódica del

16 Cfr. (Henry, 1965: 9-10), (Rey-Flaud, 1980: 139-143), (Aubailly, 1989: 437).

17 El *Jeu de Saint Nicolas* está compuesto en un período de preparación de la 4ª cruzada. Sobre las posibles interpretaciones de la inversión espacial y de la presencia de la cruzada en el drama: (Dufournet, 2005: 26-26-36); (Aubailly, 1989: 431); (Rey-Flaud, 1980: 139-143); (Rychner, 1985); (Zink, 1978: 37); (Payen, 1973); (Adler, 1960).

18 Cfr. (Schreiber, 1967-1968).

*Jeu*¹⁹, mientras que otras dieciséis secuencias dialógicas menos fundamentales están marcadas por modificaciones estróficas relevantes²⁰. La ausencia de alteraciones prosódicas entre el discurso de ‘*Li preecieres*’ y el parlamento de *Auberon* consigue acrisolar la transición de forma tanto o más relevante cuanto que, como nos indica Di Stefano: “Le choix d’un mètre est déjà une ‘articulation indicielle sur la scène’ inscrite dans la structure même du texte. La variété métrique assurera avant tout une variété dans le tempo de la représentation, en plus de fournir des contenus spécifiques” (1985: 202-203).

El prólogo del *Jeu de Saint Nicolas*, perfila la existencia de tres espacios diferenciados en el desarrollo de la diégesis que la tradición había ido conformando hasta principios del siglo XIII sobre la vida y milagros del santo: *manoque* (v. 18), *prison* (v. 44) y *abitacle* (v. 59). El término neutro *abitacle* es el utilizado para presentar ese lugar —no caracterizado— en el que San Nicolás se apareció a los ladrones tras el robo del tesoro real, indeterminación resultante de su nula pertinencia en la tradición narrativa o dramática anterior. Con Rosanna Brusegan, creemos posible afirmar que: “Un autre terme incertain est habitacle (v. 59) qui me semble utilisé comme terme technique: il signifierait moins la case dans laquelle s’endorment les voleurs (Albert Henry ‘cabane’, ‘cahute’) après avoir subtilisé le trésor de saint Nicolas, que, peut-être, la mansion de la taverne” (2002: 171). De esta forma casi subrepticia, Bodel inserta en su prólogo una de las innovaciones más interesantes respecto a la leyenda: la configuración y codificación de un nuevo espacio, la taberna, esencial no sólo por su integración en la diégesis del *Jeu* como espacio fundamental, sino por su presencia, a partir de aquí, como espacio tipificado clave para entender la desacralización y laicización de toda la producción dramática posterior²¹.

La indefinición del término elegido contrasta, paradójicamente, con la llamada de atención que supone la irrupción excepcional de la primera persona del narrador en el primer hemistiquio del verso —*Ne sai ou, en un abitacle* (v. 59)²²; la negativa gramatical consigue, por su parte, focalizar la atención y la curiosidad del público ante el desarrollo que tendrá ese espacio ‘desconocido’ sobre

19 “Le théâtre ancien est en ligne avec la statistique générale qui veut que le plus haut taux de fréquence revienne à l’octosyllabe —le vers ‘universel’— le vers narratif par excellence, mais aussi le vers ‘qui règne sur la scène’”. (Di Stefano, 1985: 197)

20 Encontramos sextetos de octosílabos con rima *aabccb* en: súplica de protección en la batalla del rey y del senescal ante *Tervagan* (vv. 171-224); los viajes de *Auberon* en busca de los emires (vv. 315-338); discurso de los emires camino del campo de batalla (vv. 436-465); súplica de ‘*Li preudom*’ a la estatua de San Nicolás (vv. 482-487); relato de la batalla al rey (vv. 496-549); preparación de la guarda del tesoro (vv. 558-575); escena del robo del tesoro (vv. 992-1021); descubrimiento en palacio del robo e invocación de ‘*Li preudom*’ a San Nicolás (vv. 1184-1261); descubrimiento de la devolución del tesoro (vv. 1378-1467); y destrucción de la figura de *Tervagan* y conclusión de la obra (vv. 1516-1533). Encontramos cuartetos de alejandrinos en: preparación de la embajada de *Auberon* (vv. 239-250); arenga del rey a los emires antes de la batalla (vv. 384-395); discurso de los soldados cristianos ante la batalla (vv. 396-441) y (vv. 424-427); y discurso del ángel (vv. 550-557) y (vv. 1262-1273).

21 Cfr. (Dufournet, 1977). La presencia de la taberna sobre la escena se convierte en elemento fundamental del paso de lo religioso a lo profano, de lo sagrado a lo cómico, de lo ritual al caos y el desenfado.

22 Como señalábamos anteriormente, el uso de la primera y segunda personas queda circunscrita en el prólogo a los versos de inauguración y de clausura. En el desarrollo de la historia, la intervención en primera persona del narrador es excepcional, limitándose a las entradas *Je* (subj. elidido: v. 59) y *M’* (v. 61).

la escena. La comparativa del porcentaje reservado a la escena de la taberna (episodio 6 de nuestro cuadro), en su desarrollo narrativo y dramático, revela el desequilibrio más radical entre prólogo y drama, pasando de un volumen presencial del 7,8% en el prólogo a un 42% en el drama que, sumados al 7,3% de la escena 9 —ubicada igualmente en el espacio taberna—, concentran casi la mitad de los versos de la obra. La Taberna, ‘disimulada’ en el prólogo, adquiere en el drama una posición de preeminencia que comparte a partes iguales con su espacio antitético, el Palacio²³.

En efecto, como nos desvelan estos datos, la obra de Bodel se organiza en torno a dos macroestructuras espaciales y simbólicas: el palacio y la taberna, el universo donde se aparecen los ángeles y el universo de los ladrones, el universo de lo exótico y el universo de lo cotidiano, el más-allá de la cruzada y el más-acá de la ciudad de Arras. La polarización espacial entre Palacio y Taberna se resemantiza transgresoramente en el *Jeu* con los valores inversos a los asignados por la tradición: el perverso universo tabernario poblado por prostitutas y ladrones secuestrados por los vapores del vino, del juego y de la noche, se transforma en el drama bodeliano en el espacio providencial de la conversión, con un tratamiento espacial y temporal que lo acerca e identifica con la población arrasiana que asiste a la representación²⁴. La intervención directa del narrador y el doble despiste de la lýtotes y de la indefinición terminológica del verso 59, convocan pues sobre la escena, no sólo uno de los espacios privilegiados en número de versos del drama, sino además, el espacio que, por su definición simbólica, concilia el universo de la representación y el territorio del público en un único escenario, la ciudad de Arras.

2.2. Creación de nuevos personajes ajenos a la tradición

El discurso del narrador contiene, en una suerte de prolepsis o adelanto del drama, varios interludios dialógicos que vuelven a inscribir el presente verbal en el pasado legendario que determina la narración. Estas inserciones dialógicas en el corazón del prólogo permiten resaltar la identidad de dos de los protagonistas del *Jeu*: el rey y ‘*Li Prudhom*’, ausentes los dos en la tradición anterior y, por tanto, creación dramática de Bodel. El mercader judío de la tradición hagiográfica, el ‘*publicain*’ anónimo de Wace (un sarraceno con inexplicadas relaciones con los asuntos administrativos y banqueros), es sustituido en el *Jeu* por el personaje del Rey, que, de esta forma, asume la palabra y su identidad aún antes de que dé comienzo el espectáculo teatral²⁵. El personaje del ‘*Li Preudom*’ que irrumpe en la escena a partir del

23 Al no citar explícitamente la taberna en el prólogo, Bodel insiste sobre la distancia que separa el Palacio de la Taberna, distancia suficiente para que el espectador —cualquiera que sean las convenciones de la puesta en escena— pueda situarlos el uno junto al otro o el uno frente al otro en torno a una plaza pública (Zink, 1978: 33).

24 Cfr. las hipótesis de transformación escénica del espacio y del tiempo en el taberna (Rey-Flaud, 1980).

25 En el *Ludus super iconia sancti Nicolai* de Hilaire: “Ainsi le Barbare en adoration devant la statue devient un prud’homme chenu, mais le trait «barbare» va être doublement exploité, d’une part il est transféré au Roi sarrasin, d’autre part ce prud’homme apparaît aux païens comme un personnage des plus étrange avec son «aumuche» (son capuchon)” (Rousse, 1994: 158). Podemos encontrar una edición y traducción del *Ludus* en (Dufournet, 2005: 235-247).

verso 456 en una réplica de ‘*Li amiraus d’Orquenie*’ —*Sont tout gas fors de che caitif* (v. 456)— y que asume la palabra por primera vez en el verso 482, está ya presente en el prólogo. Pese a las diferencias estilísticas y sintácticas entre estos diálogos intercalados en la narración y los diálogos teatrales posteriores, ambos repiten un mismo recurso: la indicación del nombre del interlocutor inscrito en la réplica. Los diálogos directos del prólogo (vv. 30-43, v. 67 y vv. 74-77) reciben de esta forma una doble determinación: la voz del narrador dando paso a la palabra del personaje —[...] *dist li rois au preudomme* (v. 30); [...] *se li demande* (v. 66); [...] *fait li crestiens* (v. 75)— y el índice marcador de la identidad del interlocutor: el rey se dirige a ‘*Li preudom*’: *Vilains* (v. 30; *tu*: v. 31), *Vilains* (v. 40; *te/ti*: v. 40, v. 43), *Vilains* (v. 67; *tu*: v. 67); y ‘*Li preudom*’ se dirige al rey: *Sire* (v. 32), *A! Roys* (v. 73).

A pesar de que, como señala Dahan, excepto las primeras intervenciones (vv. 30-43), las otras dos *s’enchâssent dans le récit* (1976: 314) y corresponden a momentos relevantes del relato (lo que no deja de responder a las características propias de los diálogos insertos en los textos narrativos del XII y XIII), lo cierto es que, responsabilizando de los diálogos intercalados en la narración a estos dos personajes, Bodel consigue distinguirlos por encima de los otros protagonistas de la historia: los cristianos y los paganos en las figuras de ‘*Li Preudom*’ y del rey, como David y Goliat, como Thierry y Pinabel, serán los ejes maniqueos sobre los que se estructura la tradición épica de la que se nutre Bodel y justificará el espacio reservado en el drama a la *mansion* del Palacio. Esta focalización dialógica de los personajes del rey y de ‘*Li Preudom*’ en el prólogo no recibe, sin embargo, el mismo tratamiento en el drama: “Il y a donc un déplacement du centre d’intérêt; le prologue accorde une importance première au couple roi-prudom: 54% des vers, soit la moitié du texte, sont consacrés au premier et 18% au second; or cette part tombe respectivement à 12% et 5% dans la dramatisation (si l’on se fonde sur le volume des répliques)” (Aubailly, 1989: 427). Este desequilibrio trabaja en beneficio, fundamentalmente, del volumen de réplicas asignadas a los ladrones en la taberna.

En efecto, una de las originalidades de Bodel es haber transformado a los ladrones de perfiles indefinidos de la tradición en personajes concretos: *Cliquet*, *Pincédés* y *Rasoir*, de nombres evocadores²⁶, consolidan sobre la escena el universo marginal que puebla y alimenta la taberna arrasiana del *Jeu*. En su versión del milagro, Wace invoca un número indeterminado de ladrones, en la de Hilaire son dos los citados, sólo la versión del *Jeu* de Fleury sur Loire señala el número de tres ladrones que Bodel anuncia en su prólogo: *il troi* (v. 53). Esos tres ladrones, cuya infracción tendrá el paradójico resultado de provocar la conversión final de los sarracenos, recuerdan, sin duda, por su número y por su función casi ‘mágica’, ciertas tríadas del folklore como las Parcas o las tres hadas que en el *Jeu de la Feuillée* personifica-

26 “[...] les noms des personnages, souvent véritables sobriquets à valeur plaisante, dont le contenu sémantique surgissait immédiatement à l’esprit des auditeurs [...] Cliquet, l’homme de serrures; Pincédés, le prestidigitateur au jeu; Rasoir, le coupe bourses émérite”. (Henry, 1965: 21). Cfr. (Dufournet, 2005: 23)

rán *Morque*, *Magloire* y *Arsile*. Con la construcción de estos personajes apenas anunciados en el prólogo, Bodel consigue instalar en la escena la paradoja y la transgresión: los ladrones de *Saint Nicolas* conseguirán con su intervención, no sólo la victoria espiritual del universo cristiano (que había mostrado su inferioridad militar en el episodio de la cruzada), sino también, transformarse —si atendemos al volumen de réplicas que Bodel les ha asignado, un 35%— en los verdaderos héroes del *Jeu*.

Conclusión

Son otras muchas las transgresiones que el drama bodeliano consumará contra la tradición anterior y muchas las interpretaciones que, a partir de ellas, se puedan extraer; nuestro estudio ha intentado analizar sólo aquellas que consiguen encontrar en el prólogo el trampolín para reunir convención e innovación, tradición y creación. Respetando y conservando en lo esencial la trama narrativa del milagro tradicional, Jean Bodel ha recreado la historia de San Nicolás invirtiendo los espacios y los valores incorporados con el paso del tiempo a la versión popular del milagro; en este proceso, el prólogo del *Jeu* se configura como espacio intermediario, como espacio de transición que recoge y resume el horizonte de expectativas del público, referencia a partir de la cual toda distorsión focalizará su atención y generará nuevas posibilidades de sorpresa y reflexión.

La adecuación sin fisuras entre la intencionalidad de lo que se desea expresar y la forma elegida para hacerlo nos exigía analizar en qué medida el prólogo de ‘*Li preecieres*’ en el *Jeu de Saint Nicolas* podía informarnos sobre la elaboración de la nueva dramaturgia del siglo XIII. La arquitectura circular y cerrada del prólogo del *Jeu* que podía hacer de él una obra separada y de imposible integración en el drama, se revela, desde esta perspectiva, un guiño, un desafío lanzado al espectador: el análisis de las interacciones estructurales y temáticas del prólogo y del drama bodeliano permite confirmar, por el contrario, la sugestiva imbricación de ambas versiones del milagro. El prólogo del *Jeu de Saint Nicolas* consigue de esta forma transitar de la leyenda al drama, de la vida cotidiana al juego, de la trama tradicional del milagro a su transmutación escénica, al tiempo que prepara al espectador para las invenciones esenciales del autor.

Bibliografía:

- ADLER, Alfred (1960) “Le *Jeu de Saint Nicolas*, édifiant mais dans quel sens”, *Romania*, 81, pp. 112-120.
- AUBAILLY, Jean Claude (1989) “Réflexions sur le *Jeu de Saint Nicolas*. Pour une ‘dramatologie’”, *Le Moyen Âge*, 95 (3-4), pp. 419-457.
- BENVENISTE, Émil (1973) *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris: Gallimard.
- BRUSEGAN, Rosanna (2002) “L’évolution du prologue de théâtre en France au Moyen Âge (XII-XIIIe siècles)”, in BAUMGARTNER, Emmanuelle et HARF-LANCNER, Laurence (éds.) *Seuils de l’oeuvre dans le texte médiéval*. Paris: Presses Sorbonne

- Nouvelle, pp. 159-173.
- DAHAN, Gilbert (1976) "Note sur les prologues des drames religieux (XIe-XIIIe siècles)", *Romania*, 97, pp. 306-326.
- DUFOURNET, Jean (1977) "Du *Jeu de Saint Nicolas* au *Jeu de la Feuillée*", in *Sur le 'Jeu de la Feuillée'. Études complémentaires*. Paris: SEDES, pp. 71-93.
- (2005) *Jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*. Paris : Garnier-Flammarion.
- DI STEFANO, Giuseppe (1965) "Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval", *The Theatre in the Middle Ages, Medievalia Lovaniensia*, series I, studia 13, pp. 194-206.
- HENRY, Albert (1965) *Jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*. Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles.
- JEANROY, Alfred (1925) *Jean Bodel, trouvère artésien du XIIIème siècle: Le Jeu de Saint Nicolas*. Paris: Libr. Honoré Champion. 1982.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984) "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, 41, pp. 46-62.
- MUELA EZQUERRA, Julián (1985) "Los espacios ausentes en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel. Más aquí y más allá del milagro", *Textos*, 1, pp. 45-62.
- NOOMEN, W. (1958) "Passages narratifs dans les drames médiévaux français", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 36, pp. 761-785.
- PAYEN, Jean Charles (1973) "Les éléments idéologiques dans le *Jeu de Saint Nicolas*", *Romania*, XCIV, pp. 484-504.
- REY-FLAUD, Henry (1980) *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris: P.U.F.
- ROUSSE, Michel (1991) "Le théâtre et les jongleurs", *Revue des langues Romanes*, XCV, 1, pp. 1-14.
- (1994) "Le *Jeu de Saint Nicolas*, tradition et innovation", in *Arras au Moyen Âge. Histoire et Littérature*. Arras: Artois Presses Universitaires, pp. 153- 162.
- (2004) *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Paris: Paradigme.
- RYCHNER, Jean (1985) "La bataille épique du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel", in *Du Saint-Alexis à François Villon. Études de littérature médiévale*. Paris: Droz.
- SCHREIBER, C. (1967-1968) "L'univers compartimenté du théâtre médiéval", *The French Review*, 41, pp. 468-478.
- TRAVIESO, Mercedes (2002) "Le dialogue du '*Jeu de la Feuillée*' comme matrice didascalique", in *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*. Paris: Champion, pp. 67-82.
- ZINK, Michel (1978) "Le *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, drame spirituel", *Romania*, 99, pp. 31-46.
- ZUMTHOR, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éd. du Seuil.